

Les deux livrets d'*Armida* écrits à Milan en 1771 et 1773 Regards sur l'esthétique du poète Giovanni De Gamerra

Laurine Quetin

Volume 16, numéro 1, automne 2005

Raisonner la musique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/801309ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/801309ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Quetin, L. (2005). Les deux livrets d'*Armida* écrits à Milan en 1771 et 1773 : regards sur l'esthétique du poète Giovanni De Gamerra. *Horizons philosophiques*, 16(1), 112–124. <https://doi.org/10.7202/801309ar>

Les deux livrets d'Armida écrits à Milan en 1771 et 1773 : Regards sur l'esthétique du poète Giovanni De Gamerra

*In tutti i teatri v'è per lo più un norcino, che a seconda
della venalità degl'impresari, dell'asinità dei Musicci,
e dell'infingardaggine de' maestri castra le opere senza
compassione e senza rispettare i nomi dei Metastasi e
dei Calzabigi!*

Giovanni. De Gamerra

Tenté très tôt par la poésie et nullement intéressé par la profession de notaire exercée par son père à Livourne², Giovanni De Gamerra s'est d'abord enrôlé dans l'armée autrichienne mais la quitta lors de son séjour à Milan après 1765, pour s'installer dans le monde littéraire et publier un poème de circonstance, *Lo splendore della milizia* en 1767. En effet, la ville connaît à cette période une vie culturelle intense et l'ancien lieutenant de l'armée du Comte Clerici fréquente avec assiduité le groupe *Il Caffè* où se discute le contenu des livres des membres de l'*Accademia dei Pugni* : autour des frères Verri se retrouvent des gens de lettres comme Cesare Beccaria en relation avec les Encyclopédistes et auteur en 1762-64 d'un ouvrage essentiel à l'époque des Lumières en Italie, *Dei delitti e delle pene*³. Gamerra est aussi présent dans le Salon de la Duchesse Serbelloni où sont lues et commentées des œuvres du théâtre italien et français comme les pièces de Carlo Goldoni ou de Destouches. Ainsi, le futur librettiste élargit ses lectures non seulement aux ouvrages français mais aussi anglais et espagnols qui vont bientôt l'inspirer dans sa production dramatique, comme *La madre colpevole*⁴ : il note lui-même, en 1781, dans son vaste poème *La Corneide*, qu'il a travaillé à Milan sous les yeux vigilants de la Duchesse Serbelloni : «(...) All'ombra dei suoi luminosi *auspici*⁵». Enfin, influencé par la mode de l'expression pathétique et sentimentale des ouvrages de ses contemporains, il en imprégna ses pièces de théâtre ou ses livrets marqués également par sa tendance personnelle aux visions macabres et aux scènes de délire. En effet, les mêmes images de la vision de la mort circulent dans plusieurs de ses œuvres consacrées soit au théâtre comme *I Solitari* (acte IV, 1) en 1770, soit à l'opéra

comme *Armida* (acte II, 7) en 1772, *Il Gran Tamerlano* (acte III, 7) ou *Lucio Silla* (acte III, 5). Mais Gamerra ne resta pas à Milan et séjourna par deux fois à Vienne durant son existence : la première fois, en 1775, se plaçant sous la protection de Métastase, il put pendant deux années, écrire des livrets pour la Cour, notamment pour le compositeur Antonio Salieri, qu'il retrouva la seconde fois autour de 1794. Entre temps, il s'est installé à Naples et lia des relations avec Ranieri, De'Calzabigi présent à Naples. Durant sa carrière, Gamerra écrivit des poèmes militaires qui reflètent son activité au service de l'Autriche, une quarantaine d'ouvrages dramatiques, une cinquantaine de livrets d'opéras et de très nombreuses et brèves pièces poétiques⁶. Mais il a consacré aussi de nombreuses pages de réflexions sur l'art et la pratique du théâtre ainsi que sur le théâtre lyrique, dont un texte placé à la fin d'un livret *L'Armida*, qu'il réalisa en 1771, lors de son séjour à Milan : *Osservazioni sull'opera in musica*.

Le champ d'action de la dramaturgie musicale est limité par des conventions de genre, des codes précis et connus. Quand Giovanni De Gamerra fut nommé poète au théâtre de Milan et entreprit sa carrière de librettiste, il connaissait le modèle lyrique proposé dans cette ville et goûté par les auditeurs : un *dramma per musica* d'une durée importante, une chorégraphie abondante, notamment dans les entractes de l'opéra, des airs de plus en plus longs et une présence plus marquée d'ensembles vocaux et de chœurs. Les débuts de la collaboration du Livournais avec le théâtre ducal de Milan se situeraient aux premiers mois de l'année 1771 avec le livret de *L'Armida* qui parut dans les colonnes du journal *Il Mercurio poetico* (numéro 4) d'avril 1771; mais la partition ne fut jamais écrite et Joseph II, alors en visite à Milan, n'assista à aucune représentation de l'opéra : «*Lo spettacolo (...) fu allora sfortunato*⁷». Pour la saison lyrique de 1772, le poète dut remanier un livret écrit par A. Piovene, *Il gran Tamerlano* que J. Myslivecek mit en musique et un autre, *Armida*, conçu par J. Duranti pour Turin, qui fut confié au compositeur A. Sacchini.

Sur un même sujet, le librettiste va se livrer à deux activités différentes qui furent les siennes comme pour d'autres de ses contemporains italiens dans le domaine lyrique : concevoir un livret (*L'Armida* de 1771) ou adapter et remanier un livret antérieur (*Armida* de 1772) en vue d'une nouvelle partition musicale. Ainsi, deux ans auparavant, en 1768-69, lorsque le théâtre de Milan projeta de représenter un opéra sur le livret de Ranieri De'Calzabigi, *Alceste*, il fit remanier et adapter le texte afin de respecter la durée particulièrement longue des

représentations : environ six heures avec les ballets dans les entractes. Giuseppe Parini, l'auteur de la révision du livret cité, s'est expliqué, en multipliant les précautions d'usage, sur ce travail d'adaptation nécessaire à une représentation milanaise :

On espère que son admirable auteur saura nous pardonner les changements que nous avons osé faire dans cette tragédie en musique moderne. Ils n'ont pas été réalisés dans le but de l'améliorer mais de l'adapter aux inévitables circonstances actuelles de notre théâtre, sans perdre ou différer le plaisir d'assister à une représentation d'un tel sujet⁸.

Or, dans un théâtre lyrique, le librettiste, comme le compositeur, œuvre au sein d'un réseau de contraintes auxquelles il peut difficilement se soustraire complètement. Dès la production d'*Ifigenia in Tauride* en 1768, les spectateurs milanais purent apprécier un opéra contenant des ensembles (dont de nombreux chœurs), d'importants récitatifs accompagnés ainsi que des ballets insérés dans l'action⁹. Gamerra les intègre aussi dans ses deux livrets fondés sur l'histoire d'Armida mais de manière différente dans les deux cas puisqu'il invente un sujet dans un cas (*L'Armida*) mais remanie un travail déjà accompli dans l'autre cas (*Armida*).

Ces deux textes offrent ainsi la possibilité de se pencher sur les deux facettes de l'activité d'un poète de théâtre lyrique dans le dernier tiers du XVIII^e siècle et de la mettre en évidence de manière précise : le livret de 1771, *L'Armida*, est une création de la main de Gamerra (c'est même la première sur le plan lyrique), tandis que le livret de 1772, *Armida*, n'est qu'une adaptation à la scène milanaise d'un texte écrit pour celle de Turin¹⁰. De cette étude devraient se dégager des éléments d'une réflexion sur les exigences d'un théâtre lyrique comme celui de Milan dans le dernier tiers du XVIII^e siècle mais aussi et surtout, apparaître les caractéristiques du style de Gamerra. Enfin, la lecture des deux livrets ne peut se réaliser qu'à la lumière de son essai contemporain, *Osservazioni sull'opera in musica*. La question méritera d'être posée en conclusion: quel rôle Gamerra assigne au poète dans une production lyrique des années 1770?

Giovanni De Gamerra : un poète ou un arrangeur de livrets?

1771 est une date importante dans l'histoire du duché de Milan. La politique faite de discipline et d'ouverture aux idées des Lumières, reçoit le soutien de l'élite intellectuelle lombarde qui a deux centres connus pour son esprit de réforme : l'*Accademia dei Pugni* et *Il Caffè*.

Son engagement se fait sur trois terrains à la fois : social, politique et économique. La vie artistique prend un essor considérable au moment où l'archiduc Ferdinand d'Autriche, qui épouse en 1771 Marie Béatrice d'Este, devient gouverneur de Lombardie et se consacre au développement de la vie culturelle à Milan et particulièrement au rôle du théâtre royal ducal. Ce dernier, en tant que bâtiment, est très critiqué à cette époque et la conception trop ancienne du lieu ne peut plus convenir au déroulement des nouveaux ouvrages lyriques envisagés. En effet, les scénographes doivent satisfaire maintenant la demande des compagnies de ballets qui interviennent non seulement entre les actes d'un opéra mais aussi à l'intérieur des scènes sous forme de ballets d'action et, enfin, accepter les exigences du jeu plus réaliste des acteurs qui veulent évoluer sur un espace plus important que le proscenium habituel¹¹.

Dans le domaine lyrique italien au XVIII^e siècle, il existe tout un réseau de poètes formés par le style de Pietro Metastasio : G.A. Migliavacca, par exemple, fut salué comme le meilleur disciple du poète impérial par le Comte Durazzo à Vienne. Il écrivit un livret d'*Armida* dans lequel P. Metastasio est intervenu lui-même afin de «redresser» la situation¹². Plus tard, en 1780, cet ouvrage fut repris à Milan et les spectateurs purent apprécier dans la révision qui en a été faite, de vastes scènes unissant les chœurs et les ballets¹³. Les Milanais avaient l'habitude d'entendre aussi un duo à la fin de l'acte I et un trio pour conclure l'acte II. Mais l'influence de P. Metastasio se manifeste dans l'écriture d'un livret pour six personnages dont les rôles sont définis de façon précise. La *prima donna* conserve une place privilégiée et s'exprime seule durant une scène particulière à l'acte III où les ombres des disparus chers à son cœur sont évoquées, tandis que le *primo uomo* pourra chanter un *rondò* ou un *minuetto* écrits pour lui, c'est à dire, des coupes d'airs des années 1770.

Durant sa carrière à Milan, Gamerra accepta de réviser (et d'adapter par des transformations précises) sept livrets entre 1772 et 1776 pour de nouvelles représentations en gardant présents à l'esprit les préceptes du *poeta cesareo* qu'est P. Metastasio : en 1774, *Il Tolomeo* (livret de Salvoni) et *Andromeda* (livret d'A. Cigna-Santi) — en 1775, *Alessandro nell'Indie* (livret de P. Metastasio) — en 1776, *Vologeso* et *La Merope* (livrets d'A. Zeno). Dans le même temps, il en concevra quatre complètement nouveaux au cours desquels se manifestent d'autres influences qui rapprochent insensiblement le livret d'opéra du drame¹⁴ : *Lucio Silla* et *Sismano nel Mogol* en 1772-73 - *Alcimene* et *Medonte*¹⁵.

Gamerra, disciple du poète impérial P. Metastasio, fut aussi influencé par les réalisations de R.de'Calzabigi qu'il nomme dans son poème *La Corneide* : «(...) *i nomi dei Metastasio e dei Calzabigi*». Or, le livret de *L'Armida* écrit en 1771, peut être comparé à celui d'*Armida* conçu par Marco Coltellini à Vienne la même année : ce dernier, très influencé par le drame de 1762, *Orfeo ed Euridice* de Calzabigi et Gluck, produit un ensemble de trois actes comprenant peu de scènes (3, 5, 6). Gamerra a cherché à faire de même (4, 8, 9) et a repris la structure particulière des scènes plus vastes que celles conçues par P. Metastasio. On peut le vérifier au niveau de l'acte I de chaque livret. La scène¹, dans les deux cas, s'ouvre sur un chœur. Cet ensemble vocal très utilisé au cours de l'ouvrage, concerne souvent les monstres, les démons et les magiciens : il accompagne la pantomime qui a lieu durant la scène. Mais Coltellini et Gamerra ont abordé le problème de la création lyrique de manière différente. Ils sont conscients du problème de la continuité dramatique et ils usent tous deux de codes d'entente avec leur public (l'un à Vienne et l'autre à Milan), codes qui leur paraissent justifiés. La question à poser est celle qui consiste à se demander au nom de quelles exigences dramatiques, les deux librettistes s'en servent ou les abandonnent afin de comprendre leur démarche.

Il est vrai que le livret de *L'Armida*, comme celui d'*Armida* de Coltellini, contient de nombreuses annotations destinées à être lues et utilisées non par le spectateur mais par le compositeur et les acteurs. Il manque malheureusement la preuve de leur efficacité dans le cas de Milan, puisque ce livret ne fut jamais placé entre les mains d'un musicien et des chanteurs; mais on est en droit de s'interroger sur les difficultés rencontrées çà et là pour trouver la traduction exacte sur le plan musical des mots employés par Gamerra. Qu'entend-il par *orrida sinfonia*, *amabile sinfonia* ou *clamorosa sinfonia*¹⁶? Il est probable aussi que cet opéra aurait posé des problèmes de mise en scène non négligeables car les ballets se succèdent sans cesse à l'acte I. En outre, il aurait fallu prévoir l'orage à l'acte I,3 et à la fin de l'opéra à l'acte III, 9 : *La scena si oscura – Si ricopre di tenebre il Teatro fra lampi e tuoni. Il cielo a poco a poco si ricopre di nubi*. Tandis que Rinaldo s'endort sur scène, le dieu Amour traverse la scène sur un nuage et lui décoche une flèche en plein cœur à l'acte II, 3 : *Allo strepito di lietissima Sinfonia attraversa la Scena Amore sopra una nuvola azzurra, e scaglia in passando una freccia nel seno di Rinaldo*¹⁷. L'opéra se conclut sur la disparition dans les airs du char d'*Armida* tiré par deux dragons : *Vola a traverso del Ciel tonante,*

e i mostri Infernali con un precipitoso ballo lo seguono.

Ce ballet des monstres infernaux introduit aussi l'ouvrage de 1771 dans lequel Gamerra offre une place importante à la chorégraphie, ou plus exactement, au ballet d'action. En effet, rares sont les scènes sans danses; les chanteurs sont accompagnés par des monstres à l'acte I,1, des nymphes et des bergers ensuite. *Armida* est entourée à l'acte II par le chœur des suivantes qui exécutent des pas de danse elles-aussi. Ainsi, Gamerra reste proche du modèle proposé par Metastasio pour le *dramma per musica* et nombreuses sont encore les scènes conclues par le départ du chanteur dans les deux livrets de 1771 et 1772 mais le librettiste s'intéresse aussi à des réalisations nouvelles où le chœur devient le personnage collectif central d'un drame qui intègre aussi le ballet d'action. L. Cahusac, collaborateur de l'Encyclopédie, a soutenu en France le bien-fondé du ballet-pantomime mis en situation dramatique, anticipant les idées et réalisations du chorégraphe Noverre dans le domaine du ballet d'action¹⁸. Quant à la prise de position de J.J. Rousseau contre la danse à l'intérieur d'un ouvrage lyrique, elle s'inscrit dans la droite ligne de P. Metastasio¹⁹. Au début des années 1760, la langue du ballet-pantomime reste à créer. Diderot, dans le *Troisième Entretien sur le Fils naturel*, ressent le besoin de réaliser un genre lyrique nouveau où l'action sera rapide, les situations pleines d'émotions et les caractères s'opposant avec violence : «Je crains bien que ni les poètes, ni les musiciens ni les décorateurs, ni les danseurs, n'aient par encore une idée véritable de leur théâtre».

En 1769, le disciple le plus éminent de Noverre, Charles Le Picq, se trouvait à Milan pour y mettre en scène deux ballets de ce dernier déjà représentés à Stuttgart : *Alexandre* et *Orfeo ed Euridice*. Le second fut exécuté lors de la représentation de l'opéra de Piccinni, *Cesare in Egitto* et fit grande impression sur le public si l'on en juge par le compte rendu de la *Gazzetta di Milano* et par la très longue lettre de P. Verri à son frère Alessandro²⁰. Or, Gamerra a probablement vu lui aussi ce ballet qui l'a fortement impressionné : la place dévolue à la pantomime dans son premier livret, *L'Armida*, le prouve. Malheureusement, lors de la révision, l'année suivante, du texte de J. Duranti pour Milan, dans *Armida*, la chorégraphie fut reléguée à une place plus traditionnelle, celle de l'entracte de l'opéra²¹.

Le travail de poète est difficile et ingrat; quand il arrive à échapper aux contraintes imposées par les chanteurs, il doit se soumettre à

d'autres exigences : la pression du pouvoir, du goût du public, des coutumes locales. Ainsi, dans son travail d'adaptation du livret d'*Armida* de 1772, Gamerra semble renoncer à l'usage du chœur, des ballets d'action et des machines présents dans *L'Armida* de 1771, pour plusieurs raisons. Il est contraint d'utiliser une structure dramatique qu'il ne peut pas totalement effacer malgré les modifications apportées et il répond manifestement aux désirs du chanteur Giuseppe Millico qui tient le rôle de Rinaldo²². En effet, il lui écrit de nouvelles formes d'airs à l'acte II, 4 (*aria cantabile*), l'acte II, 10 (*rondò*) et l'acte III, 9 (*minuetto*)²³. Il sacrifie aussi au goût pour les ensembles vocaux et révisé le finale de l'acte I afin d'ajouter un duo. Enfin, il remplace une scène dramatique à l'acte III, 1 au cours de laquelle Armida croit voir l'ombre de son père.

La scène funèbre, le tombeau sont des lieux familiers de la tragédie lyrique et le thème de la mort marque les ouvrages lyriques de l'époque. Les mots placés dans les textes du chœur d'*Orfeo ed Euridice*, 1762, acte I, 1 ou de la cavatine de Telaira dans *I Tindaridi* en 1761 anticipent ceux prononcés par Tancredi à l'acte I, 4 de *L'Armida* : *Euridice, ombra bella, t'aggiri, Ombra cara che t'aggiri*, «*Rimanti, ombra diletta*»²⁴.

La lecture des didascalies nombreuses et longues dans le livret *L'Armida*, montre le souci du poète de préciser le plus possible le décor, les contrastes de lumières et les mouvements des acteurs pendant leurs chants. Or, il est un point que ne souligne pas Gamerra dans ses *Osservazioni*, c'est la brièveté du temps dont dispose le poète dans n'importe quel théâtre italien à son époque pour coordonner l'action, la partie musicale et les changements de décors avant la première représentation. Si un poète de théâtre, comme Gamerra ou M. Verazi en 1778 à Milan, échoue à faire respecter son droit de regard sur la conception d'un ouvrage lyrique, c'est probablement par le fait qu'il ne possède pas la stature du metteur en scène moderne dont l'autorité ne sera pas contestée. Il faut encore quelques années pour faire évoluer les interprètes et les fonctions culturelles de l'imprésario qu'aurait souhaité devenir Giovanni De Gamerra au début des années 1770 à Milan.

Giovanni De Gamerra : sa conception du drame lyrique

L'analyse du court essai de Gamerra sur l'art lyrique prouve que son auteur a réfléchi, après tant d'autres, aux problèmes difficiles que posent, dans le genre dramatique le plus complexe, les rapports de la poésie et de la musique; il s'attarde aussi sur d'autres aspects de la

vie théâtrale qui démontrent combien l'espace scénique est à la fois réel et symbolique. Mais il se dégage également de la lecture de l'ensemble des pages qui composent ces *Osservazioni* l'impression d'avoir déjà lu certaines remarques : l'opéra est un moment de plaisir raffiné qui allie la noblesse de la tragédie à l'expression de sentiments humains. En homme de théâtre averti, Gamerra se préoccupe des rapports difficiles de la poésie, de la musique, de la danse et des décors. Il a des vues d'auteur dramatique, d'homme de métier qui sait comment attirer l'attention du public. L'opéra réussi sera celui où tout ce qui dépend de la dramaturgie d'ensemble aura été soigné : machines, chœurs et pantomimes. Des hommes de lettres français avaient préparé le terrain pour le renouvellement des genres lyriques en Europe et il suffit de se pencher sur les écrits de L. de Cahusac, comme le *Traité historique de la danse*, paru en 1754 pour le vérifier : «De tous ces arts combinés (théâtre, poésie, peinture, musique, danse, mécanique), il pouvait résulter un ensemble ravissant qui arrachât l'homme à lui-même, pour le transporter pendant le cours d'une représentation animée, dans les régions enchantées²⁵».

L'auteur du *Saggio sopra l'opera in musica*, (publié pour la première fois en 1755) Fr. Algarotti, ayant séjourné à Paris, avait été conquis par cette variété de moyens qu'il cherche à insérer dans un *dramma per musica*. Sa vision du théâtre lyrique exprimée dans son essai, qu'il doit à sa fréquentation des Encyclopédistes, a certainement inspiré plusieurs fois Gamerra. Ce dernier introduit ses observations en notant le pouvoir de l'illusion dans un ouvrage lyrique comme l'écrit Algarotti. Deux exemples le prouvent : Algarotti écrit : «On verroit alors un théâtre magnifique et bien décoré devenir un lieu propre à recevoir une assemblée choisie et distinguée (...). Orné par la Poésie, la Musique, la Danse, les Décorations et l'Architecture, il produiroit l'illusion, cette puissante souveraine du cœur humain», «(...) Pour que les yeux et les oreilles soient enchantés de toutes parts²⁶». Gamerra répond par ces phrases : «Les caractéristiques du Drame sont de garder les esprits, les yeux et les oreilles dans un même enchantement²⁷».

Quant à R. De'Calzabigi, il conclut en 1755 son propos sur l'opéra dans la *Dissertazione su le poetiche drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio* en manifestant sa préférence pour un modèle lyrique qui conserverait le «ballet», les «nombreux choristes», «la scène magistralement adaptée à la poésie et à la musique» que la tragédie lyrique sait utiliser²⁸. Le poète du théâtre de Milan, quinze ans après, développe les mêmes idées :

«On ne peut plus appeler ces drames, des spectacles, qui, privés des machines, des ballets, des chœurs, ne sont embellis que par les ensembles harmonieux et les voix soutenues par les instruments²⁹». Dans la recherche du «plaisir» au cours du spectacle, autrement dit, du succès, Gamerra insiste sur plusieurs points qui lui paraissent fondamentaux³⁰. Le poète doit assurer la responsabilité des différentes composantes de la production en contrôlant étroitement d'abord les réalisations de son partenaire, le compositeur et en exerçant également une autorité certaine sur les membres de la famille théâtrale. P. Metastasio sut s'imposer face au compositeur et la lettre adressée à J.A. Hasse écrite le 20 octobre 1749 le prouve. Il le met en garde contre l'abus du récitatif accompagné par l'orchestre qui compromet l'énergie du dialogue (en l'épuisant : *snervandolo*). Dans l'ouvrage lyrique italien du XVIII^e siècle, il existait également le pouvoir du chanteur que Calzabigi et Gluck ont su rapidement limiter en l'obligeant à respecter la partition. Gamerra mentionne le problème sans songer au fait que le librettiste va aussi s'effacer devant le musicien à ce moment-là puisque le chanteur doit respecter la traduction musicale du mot, c'est à dire, suivre les indications du compositeur.

«Pour ramener l'équilibre dans toutes les parties d'un ouvrage, il est nécessaire de lutter contre les défauts, les nombreux abus et en premier, ceux qui règnent chez les acteurs et les danseurs. Les directives doivent émaner du poète et non de leurs caprices³¹».

Au début de son analyse du drame lyrique, Gamerra reprend à son compte la *Poétique* d'Aristote dont le texte ne cessait de circuler depuis le XVI^e siècle en Italie; il reste très attaché à cet exposé de règles, à ce code esthétique que P. Metastasio a exprimé dans un essai sur Aristote et que le théâtre classique français a également suivi³². Aussi n'est-il pas surprenant de lire chez Gamerra : *Le parti integranti del Dramma sono sei. Il soggetto, i costumi, i sentimenti, la dizione, la Musica, e la decorazione*³³.

Le poète milanais ne se distingue pas par l'originalité en plaçant la parole au dessus de toutes les autres composantes du spectacle : P. Metastasio l'avait exigé dans ses drames. Que veut-il ajouter de plus en parlant de la *poesia Musicale (...), espressione dei sentimenti per mezzo dei suoni articolati*, si ce n'est le fait de réclamer l'exercice de l'autorité sur les spectacles tout en rêvant d'une collaboration idéale mais impossible entre son compositeur et lui? Comme Fr. Algarotti, Gamerra cherche à redonner au poète la place qu'il mérite dans un ouvrage lyrique face aux abus de certains musiciens et

interprètes mais d'un autre côté, il offre au compositeur la possibilité d'intervenir plus longuement grâce à l'orchestre dans les scènes plus élaborées qu'il écrit. Quelques années plus tard, en France, Beaumarchais, soucieux de l'effet musical dans son drame *Tarare* (1788), travaillera étroitement avec son compositeur A. Salieri qui s'en souviendra en notant : «Il m'instruisit avec une manière paternelle³⁴». Il est peu probable que les compositeurs qui ont travaillé à Milan avec Gamerra, aient souhaité autant de sollicitude à leur égard en réalisant un ouvrage main dans la main comme l'aurait souhaité leur poète : *Il poeta adunque, e il Maestro di Cappella devono porgersi la mano (...)*.

Malgré une impression de désordre dans l'expression des idées de Gamerra, il se dégage de son œuvre théorique, un désir de remettre à l'honneur le rôle privilégié du poète mais dans le respect de la création littéraire. Le poète devrait pouvoir jouer le rôle de médiateur entre l'ouvrage à monter et les exigences des impresarios qui taillent sans pitié dans les créations qui leur sont proposées et en détruisent souvent le caractère original et l'unité. Cependant, Gamerra avait conscience que le poète n'était pas au service personnel des chanteurs auxquels il devait rappeler en scène, les sorties et les places à occuper. Comme Antonio Planelli, il pensait qu'aux exigences de la mise en scène étaient subordonnées celles des interprètes³⁵. La lecture de ce texte ne peut se faire qu'à la lumière de ses connaissances dans le domaine littéraire et lyrique : disciple de P. Metastasio, il ne peut concevoir la totale indépendance de la musique dans un opéra mais il est attentif aux changements qui s'opèrent soit dans les écrits (Algarotti) soit dans les représentations d'ouvrages à Vienne (Calzabigi ou Coltellini). Dans les limites qui lui sont imparties à Milan entre 1771 et 1774, suivant les commandes du théâtre, il réalise ou remanie des livrets dont la qualité ne peut pas être critiquée.

Laurine Quetin
Université de Tours, France

1. Giovanni De Gamerra, *La Comeide, poema eroi-comico*, s.n.t. (Florence, Società Tipografica Landi e Compagni, 1781-1782), vol.I, Chant 16, p. 470. Ce poème en sept volumes fut commencé dès 1770. «Il existe généralement dans tous les théâtres un seigneur de porcs qui châtre les ouvrages, à cause de la vénalité des impresarios, de la sottise des musiciens et de la paresse des *maestri* sans compassion ni respect pour les noms de Métastase et de Calzabigi». On notera que ces deux noms de poètes ne sont pas cités au hasard : Gamerra les a tous les deux

fréquentés l'un à Vienne lors de son premier séjour vers 1775 et l'autre à Naples en 1781.

2. F. Marri, «Lettere di Giovanni De Gamerra», in *Studi Musicali*, Florence, Olschki, 2000, n° 1, p. 71-183.
3. C. Beccaria, *Des délits et des peines*, librairie Droz, Genève, 1965. Introduction et notes de F. Venturi. L'auteur écrit cet ouvrage dans la maison des frères Verri entre 1763 et 1764.
4. Giovanni De Gamerra cite scrupuleusement ses sources pour *La mère coupable* : Shakespeare et Lope de Vega pour cette pièce de théâtre.
5. Giovanni De Gamerra, *Op.cit.*, vol.VII, p. 405.
6. R. Candiani, *Libretti e librettisti italiani per Mozart*, Archivio Guido Izzi, Roma, 1994, p. 47-95. Gamerra aurait traduit en italien le livret de *die Zauberflöte* en 1794 pour l'opéra de Dresde (*dramma eroicomico per musica in due atti tradotto dall'idioma tedesco nell'italiano*). G.Ciliberti examine après d'autres musicologues cette traduction et propose le nom de C.Mazzola pour la traduction, dans son article «La prima traduzione della *Zauberflöte* (Dresda, 1794)», in *La traduction des livrets*, sous la direction de G.Marschall, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p. 253-267.
7. Giovanni De Gamerra indique sa fonction de poète officiel dans l'édition de deux livrets en juin 1771 : *Cisolfautte* et *Il Mondo nuovo*. Parti de Milan à Vienne dès 1776, le librettiste Giovanni De Gamerra ne travailla pas ensuite pour la scène spacieuse du théâtre *alla Scala* en 1778, lors de son inauguration.
8. *Dei cambiamenti che si è osato fare in questa moderna tragedia perd musica, si spera perdono dall'applaudito Autore, non essendosi fatto perd intendimento di migliarare, ma perd accomodarsi alle presenti inevitabili circostanze del nostro Teatro, senza perdere o differire il piacere di veder rappresentato un così argomento.*
9. P. Verri, *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri dal 1766 al 1797*, E. Greppi e A. Giulini ed., 12 vol, Milan (1923-42), vol.1, part II, p.179. Dans la lettre du 24 février 1768, P. Verri se montre très favorable à ce nouveau genre de spectacle.
10. Les livrets consultés sont les suivants : *L'Armida, I-Bc* : à la suite du livret se trouve le texte des *Osservazioni sull'opera in musica* (pp.44-48). *Armida, I-Mc*.
11. M. Viale-Ferrero, *La scenografia del'700 e i fratelli Galliani*, Turin, 1963, p. 42.
12. Dans une lettre du 19 juin 1749 à Carlo Broschi, Metastasio se définit comme un «raddrizzatore» au sujet de cette intervention dans le texte du livret. Gamerra a écrit plusieurs fois au poète impérial mais il n'a été retrouvé pour l'instant aucune lettre mentionnant son travail de «raddrizzatore » sur le texte du *Lucio Silla* réalisé par Gamerra en 1772 alors que Léopold Mozart révélait à sa femme dans la lettre du 14 novembre 1772 que «le poète a envoyé le livret à M.l'Abbate Metastasio à Vienne pour examen. Ce dernier a apporté maintes améliorations, corrections, et ajouté également une scène au 2^e acte» On comprend bien ici le sens du terme italien : Gamerra a demandé son avis au poète impérial sur son livret et ce dernier a redressé la situation déséquilibrée de l'ensemble des trois actes. On notera combien le nom de Metastasio fait autorité puisque le travail effectué à Vienne n'a pas été remis en question à Milan. Le jeune Mozart a pris le texte qui lui a été donné pour le mettre en musique.
13. L'opéra *Armida* de G.A. Migliavacca fut représenté en 1760 avec une partition de T. Traetta à Vienne. Celle de la reprise fut confiée à J.M. Myslivecek.
14. Dans son *Essai sur l'opéra*, qui parut au début des années 1750 (traduction

française de 1773, par l'Abbé de Fontenay), Fr. Algarotti avait repris les principes émis par les Encyclopédistes en vue d'une réforme de leur opéra : une action plus rapide, des situations pleines d'émotion, des caractères qui s'opposent violemment. D'où la nécessité de prévoir dans le livret d'opéra des scènes plus complexes afin de réaliser une continuité entre la parole et le chant ainsi que d'y intégrer des chœurs et des ballets.

15. Son premier livret, *L'Armida*, datant de 1771, ne fut pas représenté.
16. «Effroyable sinfonia», «aimable sinfonia», «éclatante sinfonia».
17. «La scène s'obscurcit» — «Le théâtre se recouvre de ténèbres au milieu des éclairs et de coups de tonnerre» — «Amour traverse la scène au son bruyant d'une joyeuse *Sinfonia*, sur un nuage bleu et décoche une flèche dans la poitrine de Rinaldo» — «Elle traverse le ciel empli de coups de tonnerre, en volant, suivie des monstres infernaux dans un ballet impétueux».
18. Le ballet à pantomime prit de plus en plus d'importance au cours du XVIII^e siècle en Italie et provoqua un afflux de chorégraphes français comme Pierre Alouard ou Jean-Antoine Terrades qui firent connaître dans la fin des années 1760 les ballets de Noverre. Ce dernier est venu à Milan entre 1774 et 1776 mais son séjour ne fut pas une réussite comme le prouve ce témoignage de Pietro Verri en 1775 qui compare les deux chorégraphes les plus connus, Noverre et Angiolini : «Il ne lui (Noverre) reste plus qu'un très bon goût pour les costumes, l'art de grouper gracieusement les figures et l'excellent mécanisme du ballet.(...) Angiolini apporte une plus grande correspondance entre la musique et le geste parce qu'il compose l'un et l'autre, il condense son art sur le seul personnage principal, il a une conduite plus conséquente dans la fable(...)» *Carteggio, op.cit.*, p. 131 (lettre du 15 mars 1775). Quant à Le Picq, il représenta en Italie la chorégraphie de Noverre, la fit apprécier et impressionna particulièrement Pietro Verri lors de l'exécution de son ballet *Orfeo ed Euridice* en 1770 à Milan. *Carteggio*, p. 207-209 (lettre du 7 mars 1770).
19. Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, tome V, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 648 et 960 (Dictionnaire de Musique : articles ballet et opéra). Mais il pense au rôle de la pantomime au sein d'un ouvrage lyrique : «Reste donc à voir si, la Danse ne pouvant entrer dans la composition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourrait pas faire entrer comme partie constitutive et faire concourir à l'action un Art qui ne doit pas la suspendre»
20. K.K. Hansell, *Opera and ballet at the Regio Ducal Teatro of Milan, 1771-1776 : a musical and social history*, Ann Arbor, 1980, vol. 2, p. 715-720.
21. Entre 1767 et 1778 (inauguration du nouveau théâtre), à Milan, aucun opéra ne connut de ballets d'action. En effet, en 1767, lors de la reprise d'*Ifigenia in Tauride* de T.Traetta à Milan, le public a pu lire dans l'avertissement précédent le texte que l'opéra contenait des aspects insolites, notamment «l'entrelacs des ballets et des chœurs exécutés par des professeurs choisis».
22. J.A. Rice, *Antonio Salieri and viennese opera*, University of Chicago Press, 1998, p. 163. Ce chanteur tient le rôle de Rinaldo à Milan en 1772, comme au printemps 1771, à Vienne dans *Armida* de Salieri. Il a aussi tenu le rôle d'Orfeo dans *Orfeo ed Euridice* de Gluck en mai 1770, celui d'Admète dans *Alceste* et celui de Paride dans *Paride ed Elena* en novembre 1770. Il connaît parfaitement la teneur de cette «nouvelle sorte de drame» dont parle Calzabigi dans une lettre à Kaunitz en 1767.
23. Dans son livret, Gamerra a placé un court texte appelé *Protesta* au cours duquel il explique certaines transformations sans nommer le poète à l'origine du texte, si ce

- n'est par une périphrase : « (...) *di protestare la più perfetta stima in riguardo al valente Autore di questo Dramma* ». (« De professer la plus parfaite estime à l'égard de l'Auteur de ce drame »). Les rôles d'Armida, de Zelmira et Clotarco furent tenus par les mêmes chanteurs à Turin en 1770 comme à Milan en 1772.
24. «Euridice, belle ombre, tu erres», «Chère ombre qui erre », «Reste, ombre aimée».
 25. L. de Cahusac, *Traité historique de la danse*, 1754, livre III, chapitre 5. La Bruyère proposait déjà la réalisation de l'illusion scénique indispensable à une représentation réussie en 1688, dans *Les Caractères, (Des Ouvrages de l'Esprit, 47)* : «L'opéra doit tenir l'esprit, les oreilles et les yeux dans une espèce d'enchantement».
 26. Fr. Algarotti, *Essai sur l'opéra*, traduit de l'italien du Comte Algarotti par Monsieur l'Abbé de Fontenay, Paris, chez Ruault, 1773.
 27. «L'opera, che ha per fine il solo piacere, e l'illusione dei Spettatori (...)», «(...) poichè la proprietà del Dramma si è di tener gli spiriti, gli occhi, e le orecchie in un eguale incanto». «L'opéra qui a pour seul but, le plaisir et l'illusion des Spectateurs».
 28. R. de Calzabigi, «Dissertazione su le poetiche drammatiche del sig.abate Pietro Metastasio», in *Poesie di P. Metastasio*, Turin, Stamperia Reale, 1757, vol.I.
 29. *I Drammi più chiamati non si possono spettacoli, da che spogliati delle Macchine, dei Balli, dei Cori non hanno per abbellimento se non che i concerti armoniosi, e le voci sostenute dagli'istrumenti*. Quelques années après, en France, Gluck va bientôt réaliser, grâce à Calzabigi, une transformation indéniable de la tragédie lyrique en gardant l'usage d'un chœur actif dans le déroulement de l'action, les danses et pantomimes tout en y ajoutant son expérience lyrique italienne.
 30. C'est un thème récurrent dans l'histoire du *dramma per musica* en Italie au XVIII^e siècle. Gamerra, comme F. Algarotti ou A. Planelli (*Dell'opera in musica*, 1772) s'affirme comme un concepteur du drame lyrique face au compositeur qui ne serait qu'un artisan devant être dirigé.
 31. *Per ridurre i Drammi in tutte le loro parti ad una regolarità bisogna combattere molti difetti, e molti abusi, e primieramente quelli, che regnano fra gli Attori, e Ballerini. Devono esser questi diretti dal poeta, e non dal loro capriccio*.
 32. Pierre Corneille écrit en 1660 *Trois Discours sur le poème dramatique* et Pietro Metastasio, en 1773, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima*.
 33. Giovanni de Gamerra traduit ici le texte de Corneille : «parties intégrantes» sont devenues *parti integranti* alors que Metastasio les nomme *parti di qualità*. Il en est de même pour les sentiments que Gamerra traduit de nouveau littéralement par *sentimenti* alors que Metastasio parlera de «sentenza». Gamerra soutient aussi que les sentiments seront exprimés par le « moyen de sons articulés ».
 34. Laurine Quetin, «Tarare de Beaumarchais et Salieri, une collaboration efficace entre librettiste et compositeur», in *Musicorum*, publication des Presses de l'Université de Tours, décembre 2002, p. 83-99.
 35. A. Planelli (A.), *Dell'opera in musica*, 1772, Fiesole, Discanto, 1981, p.87. Le chanteur doit être aussi acteur sur scène et pratiquer ce que Planelli nomme «le geste muet, celui qui n'est pas accompagné de paroles. Il concerne particulièrement l'acteur lorsqu'il cesse de parler pour en écouter un autre qui prend la parole» Le poète aurait la responsabilité de la mise en place sur scène de tous ces gestes et les contrôlerait. Ce sera le travail du metteur en scène.